

**IMÁGENES SAGRADAS, INJERTOS ORGÁNICOS Y SIMULACIÓN DE
CORPOREIDAD EN LA EDAD MEDIA**
**SACRED IMAGES, MATERIAL INSERTS, AND THE EVOCATION OF FICTIVE
BODIES IN THE MIDDLE AGES**

MICHELE BACCI
Université de Fribourg-Suiza
michele.bacci@unifr.ch

RESUMEN

El presente artículo aborda el papel de las imágenes en las polémicas religiosas entre las iglesias latina y griega desde el siglo xi al xv. Se investiga de qué modo el uso occidental de imágenes tridimensionales ejerció un impacto en el debate doctrinal sobre la ortodoxia y se estudia en qué grado las estatuas fueron consideradas, en términos bíblicos, como esfuerzos censurables por simular el poder creador de Dios. Se pone un énfasis especial en las estrategias artísticas mediante las cuales la eficacia visual y táctil de imágenes tridimensionales como “cuerpos ficticios” se vio reforzada por la introducción de cualquier tipo de materia corporal, como el pelo o los paños en su superficie.

PALABRAS CLAVE: estatuas, religión medieval, ortodoxia bizantina, Cisma, teoría de las imágenes, teatro religioso

ABSTRACT

The present article deals with the role played by images in the religious polemics between the Latin and the Greek churches from the 11th through to the 15th century. It investigates the ways in which the Western use of three-dimensional images exerted an impact on the doctrinal debate about orthodoxy and the extent to which statues came to be regarded, in Biblical terms, as implying a blameworthy effort to simulate God's creative power. A special emphasis is given to the artistic strategies by which the visual and tactile efficaciousness of three-dimensional images as “fictive bodies” was enhanced by the insertion of either bodily matter, such as hair, or cloths in their surface.

KEYWORDS: statues, medieval religion, Byzantine Orthodoxy, Schism, theory of images, religious theater

Con las presentes notas querría formular algunas reflexiones sobre las diferentes modalidades de percepción que los hombres de la Edad Media tuvieron de la relación controvertida entre la objetividad de la Creación (resultado de la obra del divino Artífice) y la naturaleza manufacturada de las imágenes que evocaban a los personajes sagrados. Punto fundamental de ese fenómeno es, como se ha puesto frecuentemente en evidencia, la cuestión de la “simulación de corporeidad” directamente relacionada con las imágenes tridimensionales. A menudo este asunto se ha mirado con recelo, dado que pretende estimular la sensación de la presencia de un personaje viviente. Desde el punto de vista de la fenomenología religiosa es fácil constatar que esa simulación desempeña un papel de fundamental importancia, sobre todo en el culto de los difuntos, incluidos los muertos excepcionales como los héroes y los santos. Desde las primeras manifestaciones en el Neolítico se observa una tendencia ambivalente a emplear las imágenes como “cuerpos sustitutivos” y a reforzar esta función mediante la introducción de elementos reales. En primer lugar destacaré los restos óseos: desde la prehistoria porciones del esqueleto, y en particular los cráneos, fueron modeladas y tratadas artísticamente por medio de la reconstrucción ficticia de músculos y piel, a fin de que se detuviese simbólicamente el proceso de putrefacción y se recompusiera en una dimensión sobrenatural la extinta unidad física del individuo difunto¹.

En muchas culturas, la evocación de la presencia física constituye una operación ambigua, que permite reproducir en la dimensión presente la relación individual con un personaje ya difunto o que se considera ausente. La sensación que se pretende suscitar en el observador puede, sin duda, ser estimulada a través de la inserción no solo de huesos, sino de partes segregables del cuerpo (como pelos y uñas) o también de vestimentas, cinturones y sombreros, entendidos como extensiones simbólicas del cuerpo. Es bien conocido que durante la Edad Media y la época moderna se cultivó la costumbre de arreglar, adornar y recubrir las estatuas. Además de las numerosas imágenes vestideras, también han llegado hasta nosotros diversas imágenes de Cristo y de la Virgen con pelucas y pelo postizo² (Fig. 1), por no hablar de los casos, asaz frecuentes en la época barroca, de crucifijos que se revestían con piel humana (véase el Cristo milagroso que todavía se venera en la iglesia parroquial de Fara Sabina en el Lacio)³.

*Revisión de la traducción: Gerardo Boto Varela.

¹ Véase BIENERT, H.-D., “Skull Cult in the Prehistoric Near East”, *Journal of Prehistoric Religions*, 5 (1991), pp. 9-23. BONOGOSKY, M., “Neolithic Plastered Skulls and Railroad Epistemologies”, *Bulletin of the American Schools of Oriental Research*, 331 (2003), pp. 1-10. KUIJT, I., “The Regeneration of Life. Neolithic Structures of Symbolic Remembering and Forgetting”, *Current Anthropology*, 49 (2008), pp. 171-197. LE FUR, Y. (ed.), *La mort n'en saura rien*. *Reliques d'Europe et d'Océanie*, Paris 1999. Para una introducción desde el punto de vista antropológico véase FAVOLE, A., *Resti umanità. Vita sociale del corpo dopo la morte*, Roma-Bari, 2003. WIECZOREK, A. y ROSENDAHL, W. (ed.), *Schädelkult: Kopf und Schädel in der Kulturgeschichte des Menschen*, Regensburg, 2011.

² TREXLER, R. C., “Habiller et déshabiller les images. Esquisse d'une analyse”, en DUNAND, F., SPIESER, J.-M. y WIRTH, J. (eds.), *L'image et la production du sacré*, Paris, 1991, pp. 195-231. Idem, “Der Heiligen neue Kleider. Eine analytische Skizze zur Be- und Entkleidung von Statuen”, en SCHREINER, K. y SCHNITZLER, N. (eds.), *Gepeinigt, begehrt, vergessen: Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, München 1992, pp. 365-402. GENOVESE, V. E., *Statue vestite e snodate. Un percorso*, Pisa, 2011.

³ Así en la descripción de GUARDABASSI, M., *Indice guida dei monumenti esistenti nella provincia dell'Umbria*, Perugia, 1872, p. 67: “Crocifisso formato con pelle umana, lavoro orientale del quale un tempo facevasi barbaro commercio; questa preparazione presenta la specialità di avere imbottite le falangi, cosa che in genere non usavasi”; véase también PALMEGIANI, F., *Rieti e la regione sabina. Storia - arte - vita - costumi del secolare popolo sabino. La ricostituita provincia nelle sue attività*, Roma, 1932, p. 457 y nota 1.

Fig. 1. Madonna col Bambino, estatua vestida con pelo postizo. Santuario de Nuestra Señora “delle Tre fontane”, Val Venosta, Italia



Fenómenos análogos se constatan también en el ámbito budista, donde está muy difundido el uso de vestir las estatuas de los *bodhisattva* y de recubrirlas con cabelleras postizas⁴ (Fig. 2).

Se podría decir que en todos estos casos la tridimensionalidad no se percibía y ni se juzgaba como un recurso suficiente para simular la presencia corpórea de un personaje que pertenecía a dimensión sobrehumana. La conciencia de esa limitación estimuló la inserción de elementos reales, físicos y anatómicos. Esos injertos fueron considerados como recursos funcionales efectivos para lograr intensificar la sensación de corporeidad. En otros contextos, más aún, parece que el mismo resultado se manifestó a través de un proceso –que sintoniza en mayor medida con las aficiones de los historiadores del arte– que consiste en una más que evidente imitación mimética. En este sentido, me limitaré a citar el caso impresionante de las cabezas bronceas producidas entre el siglo XII y el XV dentro de la comunidad Yoruba de la Nigeria actual, que en origen servían de sustitutos figurativos de los cuerpos de los reyes en la ceremonia del segundo entierro. Sin embargo, en este caso también la semejanza mimética podía ser reforzada mediante la inserción de cabelleras y barbas naturales⁵ (Fig. 3).

⁴ OKU, T., “Butsuzou to jintai [Las estatuas budistas y el cuerpo humano]”, *Tokyo Daigaku Bungakubu Jisedai Jinbun-gaku Kaihatsu Center kenkyuu kiyou*, 20 (2007), pp. 95-120; AKIYAMA, A., “Similarities between Buddhist and Christian Cult Images. On Statue Dressing and Relic Insertion”, en De GIORGI, M., HOFFMANN, A. y SUTHOR, N. (ed.), *Synergies in Visual Culture/Bildkulturen im Dialog. Festschrift für Gerhard Wolf*, Múnich, 2013, pp. 71-81.

⁵ WILLETT, F., *Ife in the History of West African Sculpture*, London 1967, pp. 20-21 y 28-29; el propio autor no excluye que los pequeños orificios sobre las cabezas podrían ser utilizados para fijar coronas. Sobre el uso de retratos funerarios y la reproducción mimética en el arte yoruba véase, sobre todo, LAWAL, B., “Àwòrán: Representing the Self and Its Metaphysical Other in Yoruba Art”, *The Art Bulletin*, 83 (2001), pp. 498-526.



Fig. 2. Estatua vestida del bodhisattva Jizo, 1228.
Nara, Denkoji



Fig. 3. Cabeza de un Oni (rey), bronce, siglos
XIII-XV. Ife (Nigeria), Museo de las Antigüedades

Ambas estrategias de evocación de la presencia física coexisten en las costumbres del cristianismo latino y pueden considerarse como uno de sus más importantes caracteres distintivos en comparación con la tradición bizantino-ortodoxa. En esta última la tridimensionalidad, es decir la simulación de corporeidad *per se*, fue constantemente juzgada de manera negativa, no solo debido a la condena formulada muchas veces en el Antiguo Testamento, sino también por problemáticas teológicas concretas específicamente cristianas. En realidad, en Bizancio no hubo un rechazo radical y constante a la escultura tridimensional —de hecho hay algunos ejemplos de obras en fuerte relieve en el ámbito del arte profano tanto doméstico como político— sino que objetó su empleo para la representación de los personajes sagrados, es decir de individuos que se consideran haber sufrido una transfiguración física en el momento en que, con su muerte y el testimonio de su fe, recibieron como premio ese “cuerpo de resurrección” que será otorgado a todos los justos en el día del Juicio Final. Dicho en otros términos: se trata de una corporeidad alternativa, trasladada a la dimensión sobrenatural y metafísica, que sería impropio evocar figurativamente mediante la simulación de un cuerpo terreno.

Los fieles ortodoxos manifestaron explícitamente su repugnancia o desconcierto por las imágenes sagradas tridimensionales de sus correligionarios occidentales, de manera que ese tema tenía que ser tratado con cautela en el Mediterráneo oriental. En el año 1679 Cornelio Magni vio publicado en Parma el relato de sus viajes por el Imperio otomano. Narra que notó, no sin disgusto, que los residentes latinos en Pera, la antigua ciudad genovesa más allá del Cuerno de Oro en Constantinopla, estaban tan habituados a las malas costumbres griegas que se horrorizaban de las estatuas religiosas:

Su establecimiento en estas partes ha ocasionado que se cayera en muchos abusos difíciles de erradicar, como la costumbre de cubrirse en algunos momentos del Sacrificio de la Santa Misa y el odio profundísimo hacia los simulacros y las imágenes sagradas en relieve y, en esto, me parece que no difieran para nada de los griegos, todo lo contrario. A mi llegada sucedió que un mercader de Quíos (donde la religión católica florece más que en cualquier otra parte del Oriente) hizo venir de Venecia una imagen sagrada de la Virgen del Rosario, con la finalidad de llevarla en procesión por la iglesia y el convento de los Padres Dominicanos de Galata. A esto se opusieron los latinos de Pera y protestaron contra la idolatría tanto como si fueran griegos, judíos o turcos⁶.

No hay duda que la condena bíblica (especialmente en la formulación de los capítulos 13 y 14 del *Libro de la Sapiencia*) de la figuración tridimensional desempeñó en Bizancio un papel comparable al ejercido en el Islam, si bien en la esfera coránica fue extendido a todas y cada una de las formas de imagen religiosa. Parece evidente que, al menos desde el siglo VII, los iconos bidimensionales se afirmaron como la tipología fundamental de imagen sagrada en el Cristianismo oriental. Sin embargo, este hecho no condujo a una toma de posición clara de los padres nicenos en 787 hacia las estatuas tridimensionales. La cautela fue quizá sugerida por la autoridad de Eusebio de Cesarea, quien expresó un influyente y útil testimonio sobre la antigüedad del culto de las imágenes, referido no a un icono sino a una estatua monumental, a saber: el conjunto bronceo que representaba a Cristo y la hemorroísa y que, según la leyenda, habría sido erigido por la misma hemorroísa en una plaza de su ciudad natal, Paneas de Soria. De la existencia de esa obra hablan muchas otras fuentes hasta el siglo VI y después. Se trataba, en ese caso, de una forma cultural a la manera “pagana”, que Eusebio no condenó, pero sólo porque la obra no estaba expuesta en un edificio consagrado, sino en un espacio público, como las antiguas estatuas de los grandes benefactores de la comunidad⁷.

Al contrario, como han evidenciado las investigaciones de numerosos estudiosos (en particular de Jean-Marie Sansterre y Beate Fricke)⁸, diferentes referencias diseminadas por las fuentes medievales parecen apoyar la hipótesis de un empleo bastante continuo de las estatuas en el ámbito del cristianismo occidental. La idea de que en origen fueran “reliquiarios hablantes”, populares hasta hace algunos años, ha sido puesta en duda por muchos autores. Quienes descreen de esta interpretación objetan que la relación entre reliquias e imágenes era, desde luego, mucho más compleja de lo que podría parecer a primera vista. En particular, resulta difícil determinar en cada caso si la realización de una estatua estuvo motivada por la necesidad

⁶ MAGNI, C., *Quanto di più curioso, e vago ha potuto raccorre Cornelio Magni nel primo biennio da esso consumato in viaggi e dimore per la Turchia resta distribuito in questa prima parte*, Parma, 1679, pp. 104-105. El segundo volumen de la obra se publicó en 1692.

⁷ VON DOBSCHÜTZ, E., *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Stuttgart, 1899, pp. 202-204.

⁸ FRICKE, B., *Ecce fides: die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Westen*, München, 2007. De las numerosas intervenciones de J.-M. SANSTERRE destacaré, sobre todo, “Attitudes occidentales à l’égard des miracles d’images dans le Haut Moyen Âge”, *Annales HSS*, 6 (1998), pp. 1219-1241; Idem, “Entre deux mondes? La vénération des images à Rome et en Italie d’après les textes des VI^e-XI^e siècles”, en *Roma fra Oriente e Occidente. Atti della XLIX settimana di studio del C.I.S.A.M.*, Spoleto, 2002, pp. 993-1052; Idem, “Omnes qui coram hac imagine genua flexerint... La vénération d’images de saints et de la Vierge d’après les textes écrits en Angleterre du milieu du XI^e au premières décennies du XIII^e siècle”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 49 (2006), pp. 257-294; y el reciente artículo con P. HENRIET, “De l’*inanimis imago* à l’*omagen mui bella*. Méfiance à l’égard des images et essor du leur culte dans l’Espagne médiévale (VII^e-XIII^e siècle)”, *Edad Media*, 10 (2009), pp. 37-92.

de visualizar la sacralidad de una reliquia o si, por el contrario, era la reliquia la que necesitaba de la inserción en una imagen sagrada para ser percibida como un objeto digno de veneración⁹. Además, en muchos casos la imagen parece servir, más que de “contenedor”, de *visual marker*, de “marcador visible” de la sacralidad que se condensa en un santo lugar. Así sucede, por ejemplo, en Santiago de Compostela, donde la estatua de Santiago, que no contiene reliquias y está dispuesta en eje vertical con la sepultura del Apóstol, sirve de punto focal del espacio¹⁰.

Sin duda, los teólogos latinos se mostraron frecuentemente desconfiados con las esculturas tridimensionales. Entre estos autores hay que contar por supuesto a Bernardo de Angers. En su célebre *Liber miraculorum Sanctae Fidis* condenó sin vacilar el empleo de las estatuas, que enjuició como una concesión ilegítima a las inclinaciones idolátricas y paganas tan difusas entre los iletrados. Desde su punto de vista, si era admisible enaltecer las virtudes y las empresas de los santos tanto por los textos hagiográficos como por las pinturas murales en las iglesias, el uso de figuras esculpidas o modeladas debía preservarse únicamente al Salvador¹¹. La restricción de la tridimensionalidad exclusivamente para los crucifijos se remonta al menos al siglo IX. Ya entonces Jonás de Orléans había declarado y concedido que la memoria de la Pasión podía ser celebrada tanto mediante tablas pintadas en diversos colores como a través de estatuas en oro y plata¹².

Prescindiendo de la cuestión muy discutida –y desde luego muy redimensionada en los últimos años– de la datación del Volto Santo de Sansepolcro, no hay duda de que algunos documentos testimonian la existencia de crucifijos monumentales desde la edad carolingia y su natura de objetos muy nobles, como en el caso de las célebres cruces de plata de fines del siglo X y del XI conservadas en Pavía y Vercelli. El reciente estudio de Katharina Christa Schüppel ha puesto de relieve que ese tipo de objetos desempeñaban un rol en las celebraciones litúrgicas y paralitúrgicas del período pascual y, en particular, en las representaciones dramatizadas de la

⁹ El expresión “reliquiarios hablantes” se remonta al obra de BRAUN, J., *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg im Breisgau, 1940, pp. 380-457. Véase HAHN, C., “The Voices of Saints: Speaking Reliquaries”, *Gesta*, 36 (1997), pp. 20-31; Eadem, “What Do Reliquaries Do for Relics?”, en TRAINOR, K. (ed.), *Relics in Comparative Perspective*, Leiden, 2010 [*Numen*, 67/3-4, 2010], pp. 284-316; TOUSSAINT, G., “Heiliges Gebein und edler Stein. Der Edelsteinschmuck von Reliquiaren im Spiegel mittelalterlicher Wahrnehmung”, *Das Mittelalter*, 8 (2003), pp. 41-66; REUDENBACH, B., “Visualizing Holy Bodies: Observations on Body-part Reliquaries”, en HOURIHANE, C. (ed.), *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century: Essays in Honor of Walter Cahn*, Princeton, 2008, pp. 95-106; MONTGOMERY, S. B., “Golden Flesh, Radiant Bones: The Unity of Relic and Reliquary in Medieval Perception”, en AKIYAMA, A. y TOMIZAWA, K. (eds.), *The Interrelationship of Relics and Images in Christian and Buddhist Culture*, Tokyo, 2009, pp. 59-74. Una síntesis sobre la historia de los reliquiarios medievales ofrecen LEGNER, A., *Reliquien in Kult und Kunst zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt, 1995; VAN OS, H., *Der Weg zum Himmel. Reliquienverehrung im Mittelalter*, Regensburg, 2001; AKIYAMA, A., *Seibutsusuuokei no shinseishi. Seiyouchuusei no seisei to zoukei* [Historia de las aptitudes hacia el culto de las reliquias. Lo sagrado y su forma en el Europa medieval], Tokyo, 2009; BAGNOLI, M., KLEIN, H. A., GRIFFITH MANN, C. y ROBINSON, J. (eds.), *Treasures of Heaven: Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*, New Haven, 2010.

¹⁰ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., “El Maestro Mateo o la unidad de las artes”, en HUERTA HUERTA, P. L. (ed.), *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, Aguilar de Campoo, 2010, pp. 187-233.

¹¹ BERNARDO DE ANGERS, *Liber miraculorum sancte Fidis*, II, 13, 27, ROBERTINI, L. (ed.), *Liber miraculorum sancte Fidis. Edizione critica e commento*, Spoleto, 1994, p. 114.

¹² JONÁS DE ORLÉANS, *De cultu imaginum*, PL 106, col. 331. Véase WIRTH, J., *L'image à l'époque romane*, Paris, 2008, p. 52.

Crucifixión, la Deposición, el Entierro y la Resurrección. Desde este punto de vista se puede suponer fácilmente que el recurso de la tridimensionalidad resultara práctico a estos usos, es decir a su performantividad, por recurrir a un neologismo muy de moda¹³.

Alrededor del año mil, ese tipo de crucifijos había sido difundido tanto en la Europa septentrional como en la meridional; incluso se introdujeron en algunas zonas de fronteras del mundo bizantino. Según un texto datado a mediados del siglo XI, los *Annales Baresenses*, en el año 1024 una imagen de ese porte y naturaleza se ofrecía a la veneración en Acerenza, una ciudad incluida en el territorio del *thema* imperial de Longobardía, en la Italia meridional, pero perteneciente a la jurisdicción eclesiástica de la ciudad autónoma de Salerno¹⁴. Por otro lado, un texto ruso del siglo XIII, el *Paterikón* del monasterio de las Cuevas de Kiev, atestigua que las poblaciones de la Rusia antigua bajo dominio escandinavo eran conscientes del hecho de que los crucifijos monumentales y en volumen constituían un rasgo distintivo de la tradición religiosa occidental: se cuenta, en efecto, que los fundamentos de la iglesia de la Virgen en Kiev fueron trazados tomando como medida un cinturón en oro que anteriormente había sido puesto en las caderas de una estatua monumental del Cristo ejecutada por el rey varego Afrikan “a la manera nueva, en la que los latinos honran el Salvador”¹⁵. En referencia a este pasaje, el bizantinista Horst Hallensleben concluyó que el mundo ortodoxo medieval percibía las esculturas tridimensionales autónomas como objetos insólitos y extraños. A pesar de ello, vale la pena advertir en este episodio de Afrikan que el crucifijo se consideró investido de una autoridad extraordinaria, ya que fue considerado como elemento de referencia para llevar a cabo la construcción de la nueva iglesia monástica¹⁶.

Cabe mencionar, por otro lado, que el empleo de imágenes sagradas en dos o en tres dimensiones fue utilizada en la baja Edad Media como un elemento discriminante en la definición de la identidad religiosa de los pueblos. La desconfianza hacia las estatuas y la preferencia por las pinturas constituían un *Leitmotif*, como se sabe, también en la reflexión doctrinal cristiana sobre la representación y su uso religioso. En el mundo ortodoxo y en las iglesias miasitas del Cercano Oriente estaba vigente el modelo del retrato sagrado en la forma del icono, cuya superficie sólo en contadas ocasiones podía presentarse en un relieve más o menos acentuado. A los ojos de los cristianos occidentales de la época de Marco Polo las tablas pintadas representaban un rasgo distintivo de la espiritualidad de sus correligionarios orientales y su presencia se consideraba un indicio inequívoco de conservadurismo religioso. Por ejemplo, el monje dominico Juan de Najichevan, en el siglo XIV, dedujo que los Circasianos (una población turca establecida al Norte del Cáucaso) eran seguidores de la ortodoxia bizantina por el hecho de que “había iglesias e imágenes y celebraban fiestas como las de los Griegos”¹⁷. Al contrario, los bizantinos miraban con desprecio las estatuas tridimensionales difundidas en Italia y aún

¹³ SCHÜPPEL, K. Chr., *Silberne und goldene Monumentalkruzifixe. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Liturgie- und Kulturgeschichte*, Weimar, 2005.

¹⁴ *Annales Baresenses*, PERTZ, G. H. (ed.), *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores*, Hannover, 1849, vol. V, p. 57. Véase SANSTERRE, “Entre deux mondes?”, p. 1046.

¹⁵ HEPPILL, M. (ed.), *The Paterik of the Kievan Caves Monastery*, Harvard, 1989, pp. 2-3.

¹⁶ HALLENSLEBEN, H., “Zur Frage des byzantinischen Ursprungs des monumentalen Kruzifixes, wie die Lateiner sie verehren”, en MÜLLER HORSTEDT, J. y SPIES, W. (eds.), *Festschrift für Eduard Trier*, Berlín, 1981, pp. 7-34.

¹⁷ JUAN DE NAJICHEVAN, *Libellus de notitia orbis*, KERN, A. (ed.), *Archivum Fratrum Praedicatorum*, 8 (1938), pp. 82-123.

más en Europa del Norte. En ese mismo sentido, tendían a describir el Occidente cismático como un territorio cautivo de una forma contaminada de cristianismo, trastornado tanto por propensiones iconóforas como por reminiscencias paganas¹⁸.

Alrededor de mediados del siglo XIV Giovanni de' Marignolli, un florentino que antes de convertirse en arzobispo de Praga había explorado el continente asiático hasta las costas del Mar Amarillo, observó en *Crónica de los Bohemios* que:

los judíos, los tártaros [sc. los mongoles] y los sarracenos nos consideran idólatras. Y juzgan de ese modo no solo esos paganos, sino incluso algunos cristianos que, como están acostumbrados a venerar las imágenes pintadas, se horrorizan delante de los espectros, de las figuras espantosas y de las horribles imágenes que son incorporadas en la decoración de muchas iglesias – como por ejemplo las que están sobre el sepulcro de san Adalberto en Praga¹⁹.

La referencia a esos cristianos aludía claramente a los bizantinos, que manifestaban toda su sospecha hacia el empleo de estatuas en el interior de las iglesias latinas y sentían repulsión por los ornatos zoomórficos y monstruosos, tan difundidos en la decoración de los edificios románicos y góticos.

Normalmente, se daba por hecho que los griegos condenaban la existencia de imágenes tridimensionales de culto. Esta reprobación bizantina fue enunciada reiteradamente a pesar de que en el corazón mismo del Imperio constantinopolitano las estatuas no eran en absoluto ajenas a las costumbres visivas, e incluso artísticas. Las plazas y los espacios públicos de Constantinopla estaban enriquecidos con estatuas antiguas en bronce y mármol y, aún en los siglos XI y XII no fue raro el uso de figuras profanas tridimensionales en el ámbito doméstico, como detallan algunas fuentes –por ejemplo, un pasaje del jurista Theodoros Balsamon sobre la presencia de imágenes desnudas a la manera antigua en las cámaras privadas de los palacios patricios²⁰– y de testimonios que llegaron hasta hoy como las estatuas de músicos (hoy en el Museo Arqueológico de Estambul) (Fig. 4). Por el contrario, las estatuas de tema sagrado, a pesar del arquetipo autorizado de Paneas, fueron extremadamente inusuales en Bizancio y las pocas que hubo estuvieron concentradas en la capital. Una gran imagen broncea fue instalada en el atrio de la iglesia de los Santos Apóstoles y representaba el *basileus* Miguel Paleólogo de rodillas, en actitud de ofrecer el modelo de la ciudad al arcángel Miguel, su homónimo. Probablemente fue realizada después de la reconquista de Constantinopla en 1261. A todas luces constituía una especie de exvoto monumental, ejecutado intencionalmente con finalidades conmemorativas y recurriendo a los mismos materiales que habían sido utilizados en el mundo

¹⁸ BACCI, M., “Le rôle des images dans les polémiques religieuses entre l’Église grecque et l’Église latine (XI^e-XIII^e siècles)”, *Revue belge de philologie et d’histoire*, 81 (2003), pp. 1023-1049.

¹⁹ GIOVANNI DE’ MARIGNOLLI, *Cronica Boemorum*, ed. J. Emler, *Fontes rerum Bohemicarum*, Praga, 1882, vol. III, col. 512a. Según la hipótesis de BARTLOVÁ, M., *Svatý Vojtech. Tisíc let svatovoješské tradice v Čechách*, Praga, 1997, pp. 27-31, existe una referencia a una obra, hoy perdida, que se remontaba al siglo IX o X y se conservaba dentro de un tabernáculo gótico. Véase también VON DEN BRINCKEN, A.-D., “Die universalgeschichtlichen Vorstellungen des Johann von Marignola OFM. Der einzige mittelalterliche Weltchronist mit Fernostkenntnis”, *Archiv für Kulturgeschichte*, 49 (1967), pp. 297-339, esp. 336.

²⁰ THEODOROS BALSAMON, *Escolio al Canon 100 del Concilio quinisexto*, en RHALLIS, G. A. y POTLIS, M. (eds.), *Σύνταγμα των θείων και ιερών κανόνων*, Atenas, 1852, vol. II, pp. 545-546.



Fig. 4. Estatuas de músicos, siglo xi. Estambul, Museo Arqueológico

antiguo para las estatuas honoríficas de los soberanos. Alice-Mary Talbot considera que nadie en Bizancio durante el siglo XIII poseía un magisterio técnico sobre la fusión en bronce, de lo que infiere que la obra tuvo que ser encargada necesariamente a un taller italiano²¹.

Según las fuentes, las estatuas de temática sagrada –o alternatively imágenes monumentales en altorrelieve– estaban concentradas en una prestigiosa iglesia localizada en el interior del Gran Palacio, la *Nea Ekklesia* fundada por el emperador Basilio I. Precisamente este último habría erigido la escultura de un obispo que llevaba en la mano un báculo, alrededor del cual se retorció una serpiente. Además, Basilio I habría enterrado en los fundamentos (o eventualmente en una sala hipogea) una estatua del rey Salomón, ejecutado quizá en época de Justiniano. En el año 1349 el peregrino ruso Esteban de Novgorod observó que la iglesia acogía “una imagen grande de Cristo, de dimensiones naturales, que no es un icono, sino una obra en tres dimensiones”²². Cabe preguntarse por la apariencia que podía tener esa representación: los iconos en mármol o las obras en metal repujado no parecen corresponder exactamente a la descripción de Esteban. Probablemente resulta más apropiado establecer un paralelismo con algunos iconos de madera en altorrelieve como el *San Clemente* de Ohrid (Fig. 5), en Macedonia, y el enorme San Jorge de Omorfoklissia (datados ambos en la segunda mitad del siglo XIII)²³ o la efigie de san

²¹ TALBOT, A.-M., “The Restoration of Constantinople under Michael VIII”, *Dumbarton Oaks Papers*, 47 (1993), pp. 258-260.

²² MAJESKA, G. P., *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Washington, D.C., 1984, p. 249.

²³ MOUTSOPOULOS, N. K., “Το ξύλινο ανάγλυφο του Αγίου Γεωργίου στον ομώνυμο ναό της Ομορφοκκλησιάς και ορισμένες άλλες ξυλόγλυπτες εικόνες της περιοχής”, *Κληρονομία*, 22 (1990), pp. 33-80.



Fig. 5. San Clemente di Ohrid, relieve de madera, finales del siglo XIII-inicios del siglo XIV. Ohrid, Galería de los iconos

Nicolás de Možajsk (realizada en Rusia alrededor de la mitad del siglo XIV)²⁴. Para todas estas obras los estudiosos conjeturan una plausible derivación de modelos occidentales. Esa es la génesis, sin duda, de los relieves que decoran las puertas monumentales en las iglesias serbias de Studenica (Fig. 6), Banjska (Fig. 7) y Dečani (Fig. 8), donde el empleo de un ornato escultórico de inspiración románica es, sin embargo, un corolario de la apropiación de estructuras arquitectónicas occidentales²⁵. En el caso de San Clemente se ha presumido que la imagen fuera utilizada originariamente como tapadera del sepulcro del santo en Ohrid, al contrario de las de Omorphokklisia y Možajsk, concebidas desde un inicio como estatuas autónomas.



Fig. 6. Virgen y ángeles, relieve de la puerta del nártex, c. 1235. Monasterio de Studenica (Serbia), Bogorodica crkva

²⁴ RYNDINA, A. V. "Barijskij istočnik proisxoždenija russkix reznix ikon svjatitelja Nikolaja XIV-XVIII veka", in *Dobryj Kormčij. Počitanie svjatitelja Nikolaja v xristianskom mire*, Mosca, 2011, pp. 336-365.

²⁵ ŠUPUT, M., "Bizantijski plastični ukras u graditeljskim delima kralja Milutina", *Zbornik za likovne umetnosti*, 12 (1976), pp. 41-55; Ead., "Vizantijska skulptura iz sredine XIV veka", in *Dečani i vizantijska umetnost sredinom XIV veka*, Belgrado, 1989, pp. 69-74.



Fig. 7. Virgen sentada en el trono, desde la puerta mayor del katholikon de Banjska (Kosovo), 1312-1316. Monasterio de Sokolica (Kosovo)

La explicación más simple sería considerar estas obras como versiones particularmente desarrolladas de los iconos en relieve que, ejecutados en diversos materiales pero sobre todo en metal y en mármol, se propagaron especialmente en el periodo medio bizantino²⁶. Un caso muy discutido es el del icono conservado en el Monasterio de la Visitación en Treviso (Italia): se trata de una efigie autónoma, elaborada en altorrelieve y para la que se han planteado dataciones dispares –que oscilan entre el siglo x y el xiii– y una ambigua atribución estilística en el ámbito constantinopolitano o en el veneciano²⁷ (Fig. 9).

²⁶ ĆIRKOVIĆ, S., KORAC, V. y BABIĆ, G., *Le monastère de Studenica*, Belgrado, 1986, pp. 42-45.

²⁷ MASON, M., “Un'icona lignea mediobizantina. La 'Beata Vergine della Cintura detta di Costantinopoli' nel Monastero della Visitazione di Treviso”, *Miscellanea Marciana*, 17 (2002), pp. 7-70; PACE, V., “Una scultura di maniera greca nel Mediterraneo dei Franchi: l'icona della Madre di Dio con il Figlio nel Monastero della Visitazione di Treviso”, *Zbornik radova Vizantološkog instituta*, 44 (2007), pp. 325-330; BACCI, M., “Venezia e l'icona”, en CAPUTO, G. y GENTILI, G. (ed.), *Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, Venecia, 2009, pp. 96-115.



Fig. 8. Cristo sentado en el trono y dos ángeles, decoración de la puerta mayor del katholikon, 1327-1334. Monasterio di Visoki Dečani (Kosovo)

Si las esculturas de temática sagrada no fueron completamente ajenas a los hábitos artísticos y visivos de los bizantinos, ¿por qué las estatuas acabaron siendo percibidas como indicios evidentes de la heterodoxia latina? Aunque de orden secundario, este argumento tenía un interés teológico indudable. Aún así, raramente aparece citado en los escritos de los principales autores antilatinos, que naturalmente concentraron sus polémicas sobre cuestiones teológicas más substanciales como el *filioque*, los ázimos y la primacía papal. Sin embargo, como quiera que, después de las controversias iconoclastas, la veneración de las imágenes constituyera un rasgo distintivo y nuclear de la identidad religiosa bizantina, la cuestión no podía ser ignorada por los teólogos que procuraban negar que los latinos permaneciesen la ortodoxia religiosa. La acusación de idolatría lanzada por Miguel Cerulario contra los occidentales en 1054, fundamentada probablemente en el conocimiento de algunos pasajes de los *Libros carolinos* y en la reacción de la Iglesia franca ante el II Concilio de Nicea (787), permitió al Patriarca de Constantinopla reprobar a sus enemigos romanos como los peores herejes, hasta el punto de subrayar su supuesta afinidad con los acimitas armenios²⁸. Sin embargo, la aseveración de Cerulario pareció forzada e inverosímil a su interlocutor, el Patriarca de Antioquia Pedro II. Este sabía, probablemente por experiencia directa, que los latinos lejos de ser iconoclastas hacían uso de imágenes sagradas. El argumento de Cerulario fue juzgado poco fiable por los teólogos

²⁸ MICHELE CERULARIO, *Carta a Pedro II de Antioquia*, 14, PG CXX, col. 793.

y canonistas griegos de los siglos siguientes, para quienes las divergencias entre el cristianismo occidental y la ortodoxia bizantina eran de orden dogmático, antes que litúrgico o devocional²⁹.

La cuestión de las imágenes fue retomada y enriquecida con nuevas argumentaciones en unas obras literarias de género popular, los *pamphlets* antilatinos. En estos textos se enunciaban meticulosamente los desaciertos y las malas costumbres de los pueblos de Occidente con el propósito de describir a los “otros” en términos tergiversados y grotescos³⁰. Desde diversos puntos de vista estos textos fueron el resultado de una antagonista actitud hacia los latinos, en buena medida estimulada por la experiencia dramática de las cruzadas y en particular por el saqueo de Constantinopla en 1204. Como se ha subrayado, la pretérita percepción de los occidentales como “rudos primos” de ultramar gradualmente cedió paso a una hostilidad cada vez más fuerte y explícita. ¿Podían los latinos, causantes de tantas calamidades e infortunios en los dominios y las gentes de Bizancio, ser incluidos entre los verdaderos ortodoxos? ¿No cabía pensar que los errores y extravagancias en materia de fe de los latinos eran absolutamente aborrecibles, tanto que debían ser excluidos *ipso facto* de la comunión apostólica?

De todos modos, estos autores no podían simplemente repetir los argumentos de Cerulario, puesto que después de las Cruzadas fue público y notorio que los latinos también empleaban las imágenes religiosas. En los territorios del imperio bajo dominación franca, los nuevos residentes empezaron pronto a imitar el uso bizantino y cristiano-oriental de las tablas pintadas, concediéndoles un valor como objetos de devoción y como ornamentos litúrgicos. Aunque los latinos asumieron de modo mimético esas actitudes y comportamientos no dejaron de utilizar imágenes tridimensionales: las fuentes árabes, por ejemplo, recuerdan a menudo que, en las ciudades reconquistadas a los Cruzados, la ceremonia de conversión de una iglesia en mezquita empezaba con la destrucción del estatua



Fig. 9. Icono de la Virgen en relieve, finales del siglo XIII. Treviso, Monasterio della Visitazione

²⁹ PEDRO II DE ANTÍOQUIA, *Carta a Miguel Cerulario*, 20, PG CXX, col. 812.

³⁰ KOLBABA, T., *The Byzantine Lists. Errors of the Latins*, Urbana-Chicago, 2000.

de la Virgen y su substitución con el mihrab. Sobre este fenómeno disponemos asimismo de algunos indicios arqueológicos³¹.

A inicios del siglo XIII el eremita Neófitos de Chipre, que probablemente había tomado conciencia del arte de los latinos durante su estancia en Palestina, escribió que los malditos invasores de su isla eran idolatras, ya que hacían uso de imágenes esculpidas³². En el siglo XIV las estatuas estaban bastante difundidas en Chipre y en los territorios latinos en el Egeo: a Nicosia y a Famagusta llegaron entonces tanto fragmentos de esculturas como los nichos arquitectónicos donde alojarlas³³. Por la *Descripción de Constantinopla* redactada por un anónimo ruso a fines del siglo XIV sabemos que los latinos habían introducido imágenes en tres dimensiones incluso en la capital bizantina. De hecho un peregrino vio en el barrio veneciano de Vassilikì un crucifijo esculpido de madera que tenía clavos grandes y prominentes en los pies; estos habían impresionado tanto a los habitantes (incluidos los griegos) que se llegó a creer que estaban en condiciones de curar el dolor de dientes a todos los que tocaban la estatua con devoción³⁴.

Una vez que los antagonistas constataron que no podían impedir que los occidentales hicieran uso de las imágenes sagradas, aún tridimensionales, intentaron subrayar la ilegitimidad e incorrección de las costumbres de los latinos. Alcanzaron el resultado deseado a través de tres argumentos fundamentales: en primer lugar, describieron la predilección occidental por la cruz y el crucifijo como una especie de culto exclusivo; en segundo lugar, puntualizaron con reprobación que esos crucifijos eran generalmente esculpidos y tridimensionales, en vez de pintados sobre tabla; al final, condenaron la incorporación de cruces y crucifijos en los oficios dramatizados de la Semana Santa. Las tres imputaciones fueron citadas por un anónimo *Tratado contra los latinos* de mediados del siglo XII, en el *Tratado sobre los ázimos* de Juan de Claudiópolis y en otro texto anónimo; con posterioridad, ya en el siglo XIII, fueron desarrollados por autores como Constantino Stilbís y Meletios Homologitis. De esta manera, los cristianos de occidente fueron censurados como “estaurólatras” o adoradores de la cruz, y quedaron denostados a la misma categoría de los Armenios gregorianos, a quienes los Griegos llamaban χατζητζάριοι, es decir, adoradores de *khač'kar*. Además, estos autores del siglo XIII subrayaron el hiato conceptual entre la representación teatral y la verosimilitud figurativa. A su implacable juicio, la simulación de corporeidad en el plano táctil tanto como en el visivo, manifestado explícitamente a través de las imágenes tridimensionales, no hacía sino intensificar aún más la controversia³⁵.

Merece la pena poner en evidencia que en los textos más antiguos se hacía uso de un término indudablemente insólito para indicar las imágenes en tres dimensiones: *πεπτόν*, *αναπεμπτόν* es un *hapax legomenon* que literalmente significa “cocido” y que podemos interpretar como una alusión a las efigies modeladas de terracota o producidas mediante la

³¹ HILLENBRAND, C., *The Crusades. Islamic Perspectives*, Edinburgh, 1999, pp. 285-291 e 308.

³² GALATARIOTOU, C., *The Making of a Saint. The Life, Time, and Sanctification of Neophytos the Recluse*, Cambridge, 1991, p. 240; COUREAS, N., *The Latin Church in Cyprus, 1195-1312*, Aldershot, 1997, p. 253.

³³ BACCI, M., *Pratica artistica e scambi culturali nel Levante dopo le crociate*, en QUINTAVALLE, A. C. (ed.), *Medioevo: le officine*, Milán, 2010, pp. 494-510.

³⁴ MAJESKA, *Russian Travelers*, pp. 355-356.

³⁵ Véase KOLBABA, *The Byzantine Lists*, e BACCI, *Le rôle*, passim.

fusión de metales. Así, Constantino Stilbís escribió algunos años después del saqueo de Constantinopla:

[Los latinos] no realizan imágenes de los personajes sagrados, salvo la Crucifixión del Salvador y, sobre todo, no hacen representaciones pintadas, sino modeladas, a la manera de estatuas (πεπτην ὡς ἔν τι τῶν γλυπτῶν)³⁶.

Resulta evidente que este texto evoca la condena de las imágenes modeladas en arcilla expresada en el Libro de la Sabiduría (15: 7-19). Este pasaje fue aludido o utilizado para señalar las estatuas tridimensionales y los relicarios antropomorfos que en aquella época eran muy comunes en Europa occidental. Sin embargo, los diferentes textos de aquel periodo no comprendieron o no se detuvieron en estas sutilezas lingüísticas: la traducción rusa del *Tratado contra los latinos* incluida en el canon jurídico de los *Kormčaya Kniga* habla inequívocamente de imágenes “esculpidas en madera o en piedra”³⁷. Al contrario, Meletios Homologitis subrayó la supuesta diferencia entre el uso específico en Occidente de los crucifijos esculpidos (σταυρώσεις δὲ γλυπτᾶς) y la costumbre bizantina de pintar iconos en honor de todos los santos (γραφικῶς σεπτᾶς εἰκονογραφίας)³⁸. Naturalmente todas estas aseveraciones eran infundadas, aunque probablemente reflejaban en cierto modo las objeciones expresadas en el siglo XI por personajes como Berengario de Tours o Bernardo de Angers respecto a la difusión de las imágenes sagradas, y más específicamente la actitud proclive a considerar la cruz —especialmente en la forma icónica del crucifijo— como objeto de culto autónomo³⁹.

Otros autores griegos manifestaron dudas acerca de la implicación de las estatuas en las representaciones teatrales. Constantino Stilbís no solo condenó la ocultación dramatizada de la cruz en Cuaresma y de su teatralizado desvelamiento en público durante el Sábado Santo. Más aún, Stilbís despotricó incluso contra los sepulcros pascuales instalados en el interior de las iglesias, que a sus ojos constituían una auténtica contaminación de lo sagrado por lo profano, sobre todo porque con esos dispositivos se materializaban imágenes ficticias de personajes sagrados, cuyo valor religioso desaparecía en el mismo momento en que se desmontaba el palco escénico. Dicho en otros términos, para este autor se trataba de imágenes sagradas solo “por tiempo determinado”. Esa limitación temporal entraba en contradicción con la doctrina iconódula acerca de la participación directa del icono a la santidad del arquetipo. Stilbís subrayó que esas imágenes eran como las casitas eventuales que los niños construyen por entretenimiento y que destruyen después con la misma ligereza:

Durante el gran Domingo de Cuaresma representan en el interior de la iglesia la tumba vivífica de Nuestro Señor y Salvador en forma de cenotafio, con vestimentas comunes que la gente deja encima de él. Después de ello se aproximan y la veneran como si fuera la tumba original; luego

³⁶ DARROUZES, J., “La mémoire de Constantin Stilbès contre les Latins”, *Revue des études byzantines*, 21 (1963), pp. 50-100, sobre todo 72 y 95-96.

³⁷ ПОПОВ, А., *Istoriko-literaturnyj obzor' drevne-russkix polemičeskix sočinenij protov Latinjax (XI-XV v.)*, Moscú, 1875, pp. 58-69.

³⁸ Texto en KOLBABA, T., “Meletios Homologites *On the Customs of the Italians*”, *Revue des études byzantines*, 55 (1997), pp. 137-168, sobre todo 147.

³⁹ WIRTH, *L'image*, pp. 50-52.

cada uno coge su ropa y se la pone como la llevaba antes, para cubrirse de nuevo, consagrando lo que es profano y profanando lo que es sagrado. Desmontan como un vulgar escenario aquella tumba delante de la cual temblaban un instante antes y juegan donde no hay que jugar, semejantes a los niños que construyen casas inestables⁴⁰.

En la tradición del Occidente medieval los ritos parateatrales de la *Adoratio crucis* y de los Sepulcros eran algunas de las diversas manifestaciones de una tendencia general a revestir la liturgia con dramatizaciones. En el siglo XIII y XIV los oficios dramáticos, que a menudo recurrían a imágenes, se difundieron por doquier en la iglesia latina y fueron incluso exportados al Oriente mediterráneo (como testimonia el célebre *Oficio chipriota de la Pasión*)⁴¹.

La conjugación de imágenes y actores que interpretaban el papel de personajes sagrados, la puesta en escena de los acontecimientos evangélicos en el interior de las iglesias y, en síntesis, la propia naturaleza y significación de estas representaciones deben de haber impresionado mucho –incluso desconcertado– a los observadores ortodoxos. A modo de testimonio, podría citarse la descripción de los hechos que más asombraron al obispo ruso Abraham de Suzdal, cuando en 1439 asistió en Florencia a una *sacra rappresentazione*⁴². Abraham reconoció que se trataba de “un espectáculo maravilloso y sin igual”. Dicho en otros términos, para él aquella dramatización resultó muy satisfactoria en el plano estético, aunque lo consideró muy controvertido desde un punto de vista teológico.

Algunos años antes la cuestión había sido ya discutida por el obispo Simeón de Tesalónica en un pasaje de su *Tratado contra las herejías*. En ese opúsculo juzgó el uso de las estatuas y el de las representaciones sagradas como descaminadas innovaciones que entraban en conflicto frontal con la doctrina tradicional de la iglesia. En concreto, Simeón preguntó en términos iconódulos sobre el tipo de relación que mantenían la “imagen” y el “arquetipo” en los oficios dramáticos. Los actores eran todos masculinos, incluso los que interpretaban papeles femeninos, como el de la Virgen María. El hecho de que llevasen trajes hacían sus roles aún más ficticios. Además, dado que todos los latinos tenían la mala costumbre de afeitarse, estos figurantes se veían obligados a ponerse barbas falsas cuando interpretaban a Cristo o incluso a Dios Padre. Cuando escenificaban la Crucifixión solían hacer uso de sangre de animales para simular las penalidades y la pasión de Jesús. ¿A quién pertenecía ese sangre?, se preguntaba Simeón. ¿Cómo se podía separar la representación de la realidad? Si es verdad que el hombre y la imagen corresponden a dos niveles diferentes de realidad, en ningún caso cabía atribuir la función de un icono a un hombre de carne y hueso⁴³.

⁴⁰ DARROUZÈS, “La mémoire”, p. 74.

⁴¹ MAHR, A. C., *The Cyprus Passion Cycle*, Notre Dame 1947. Véase GRIVAUD, G., *Entrelacs chypriotes. Essai sur les lettres et la vie intellectuelle dans le Royaume de Chypre, 1191-1570*, Nicosia, 2009, pp. 172-175.

⁴² Texto original en TICHONRAVOV, N. S., “Novij otryvok iz putevych zapisok Suzdal'skogo episkopa Avramija (1439 g.)”, *Vestnik obščestva drevne-russkogo iskusstva pri Moskovskom publičnom muzee*, 3 (1874), pp. 37-42 y 4 (1876), pp. 22-26. Véanse NEWBIGIN, N., *Feste d'Oltrarno: Plays in Churches in Fifteenth-Century Florence*, Florencia, 1996, vol. I, pp. 60-63; HOLMES, M., *Fra Filippo Lippi. The Carmelite Painter*, New Haven-London, 1999, pp. 50-53; PHILLIPS-COURT, K., *The Perfect Genre. Drama and Painting in Renaissance Italy*, Aldershot, 2011, pp. 36-37.

⁴³ SIMEÓN DE TESALÓNICA, *Dialogus contra haereses*, 23, PG 155, col. 112. Una interpretación distinta ofrece CONCINA, E., *Simeone di Tessalonica e la pittura dei Latini. Nuove considerazioni*, en MALTEZOU, Chr., TZAVARA, A. y VLASSI, D. (ed.), *I Greci durante la Venetocrazia*, Venecia, 2009, pp. 773-780.

Una contradicción tan extremadamente grave se hacía evidente también cuando las estatuas estaban adornadas con indumentaria y con pelos reales. No menos que los actores, las imágenes vestidas con ropajes teatrales no eran más que iconos, es decir, manifestaciones visivas de sus prototipos que podían evocar y revelar la plenitud espiritual de los moradores del Cielo. Sin decoro ni comedimiento, eran presentadas como cuerpos ficticios que, de manera blasfema, sustituían a los personajes sagrados. Aunque el texto de Simeón no contenía una condena explícita de las esculturas tridimensionales, sus palabras implicaban que las estatuas eran imágenes perniciosas, pues su tridimensionalidad era la precondition indispensable para que se presentasen como cuerpos sustitutivos y, por ende, como ídolos falaces y aborrecibles. Los que se consideraban a sí mismos como verdaderos ortodoxos tenían que preferir siempre las tablas pintadas, que no permitían ni propiciaban semejantes confusiones y abusos.